

Brasilianische Musik in Deutschland

1. Einleitung

“Die Gefahr ist groß”, schrieb der Gelehrte Erich Moritz von Hornbostel (1986: 57) vor über hundert Jahren, “dass die rapide Ausbreitung der europäischen Kultur auch die letzten Spuren fremden Singens und Sagens vertilgt. Wir müssen retten, was zu retten ist [...]” Hornbostel, Chemiker aus Wien, Pionier und Mitbegründer der Vergleichenden Musikwissenschaft in Berlin, gehörte zu denjenigen, die um die Jahrhundertwende begonnen hatten, sich mit der Musik der Anderen, der nicht europäischen Völker zu befassen. Sein Rettungsversuch bestand vor allem darin, deren Musik noch rechtzeitig, das heißt, ehe es sie nicht mehr gab, zu sammeln, aufzuzeichnen, zu dokumentieren und zu archivieren. Was ihn trieb, war die Sorge, dass es aufgrund der sich mit vehementer Geschwindigkeit ausbreitenden europäischen Kultur bald in der Welt keine autochthonen Musiktraditionen mehr geben würde.

Hornbostel bezweifelte, dass es den anderen Kulturen gelingen würde, dem europäischen Einfluss zu trotzen und ihre Eigenständigkeit zu bewahren. Er war in seiner Sorge zugleich weit davon entfernt zu glauben, dass eines Tages etwas zurückfließen würde. Er konnte sich nicht vorstellen, dass Europa einmal nicht nur geben, sondern auch nehmen würde. Mit Blick auf die afrikanische Diaspora in Brasilien prägte Pierre Verger (1968) für dieses Hin- und Herfließen von Kulturgütern die Begriffe “Flux” und “Reflux”. Die moderne Musikwissenschaft sieht in diesen Prozessen – wechselseitiger Einfluss, Umgestalten, Verändern, Anpassen, Reinterpretieren – ein kreatives Potential. Das Studium des Wandels unter den besonderen Bedingungen einer spezifischen historischen Konstellation befriedigt nicht nur das Interesse an dem singulären historischen Moment; es erlaubt auch Rückschlüsse auf die Dynamik der Überlieferung im Allgemeinen.

Die musikalischen Beziehungen zwischen Europa und Brasilien reichen zurück bis in die frühe Kolonialzeit. Wir wissen, dass portugiesische Kirchenmusik bereits um 1600 im Nordosten (Bahia und Pernambuco) eingeführt wurde (Lange 1976). Zwei charakteristische Eigenschaften der abendländischen Musik – die Dur-Moll-Tonalität und das metrische Bezugssystem (der Takt) – wurden

im Folgenden grundlegend für die brasilianische Musik: sowohl für die Kunstmusik (*música erudita*) als auch für die populäre Musik (*música popular*). Dies war eine entscheidende Voraussetzung für die damaligen wie auch für die späteren Kulturbeziehungen. Denn mit diesen beiden musikalischen Parametern steht die brasilianische Musik von Anfang an der europäischen sehr nahe. Das heißt, die musikalische Sprache diesseits und jenseits des Atlantiks basiert grundsätzlich auf der gleichen Grammatik und auf einer gleichen Auffassung, wie diese Grammatik anzuwenden ist. Dies prägt den Austausch zwischen beiden Kulturen; es erleichtert ihn und begünstigt die enge Verflechtung des musikalischen Materials in kreativen Prozessen.

Das Brasilianische erhält aber nicht nur Input aus Europa, sondern auch aus einer völlig anderen Kultur: aus der afrikanischen, genauer gesagt, aus West- und Zentralafrika. Diese Musik – wie die Musik des gesamten bantusprachigen Afrika – hat jedoch eine andere Grammatik als die europäische. Hier gelten nicht die Regeln der Dur-Moll-Tonalität, in der Musik West- und Zentralafrikas ist auch nicht der Takt bindend; es existiert vielmehr ein anderes metrisch-rhythmisches Bezugssystem. In diesem Bezugssystem spielen Begriffe wie Formzyklen, Elementarpulsation, Beat, Time-Line-Formeln eine entscheidende Rolle. Die brasilianische Musik steht von Anfang an unter einem doppelten Einfluss, was aus heutiger Sicht die Rezeption der brasilianischen Musik in Europa besonders interessant macht. In Anlehnung an den Philosophen Mall (1995: 2) könnten wir sagen, die brasilianische Musik ist für uns Europäer “nicht bloß ein Spiegel, von dem aus das [...] eigene Selbstverständnis uns entgegenleuchtet”. Wenn wir brasilianische Musik hören, dann klingt sie in gewisser Weise wie unsere eigene Musik, und zugleich ist sie anders. Der Reflux ist also nicht etwa nur ein zeitlich verzögertes Echo, sondern die Musik, die hier widerhallt, hat sich zwischen Flux und Reflux verändert. Sie ist verfremdet. Dies kann im Hörer Irritation, aber auch Faszination auslösen.

2. Bestandsaufnahme

Anhand von vier Beispielen, die aus dem Bereich der traditionellen oder Populärmusik Brasiliens stammen, sollen Aspekte der Rezeption brasilianischer Kultur beleuchtet werden, die mir grundlegend oder charakteristisch für die musikalischen Beziehungen zwischen Brasilien und Deutschland zu sein scheinen. Die Rezeption der Kunstmusik soll hier nicht berücksichtigt werden. Der Umstand, dass Antônio Carlos Jobim auch symphonische Musik komponierte, ist in Deutschland wenig bekannt. Zwar kennen Gelehrte und Liebhaber der klassi-

schen Musik den Namen Heitor Villa-Lobos; von seiner Musik kennen sie aber allenfalls ein paar Sätze aus den “Bachianas Brasileiras”. Kaum jemand kennt die “Choros”, ganz zu schweigen von den frühen Konzertstücken und seiner umfangreichen Kammermusik. In den Konzertsälen wird Villa-Lobos vergleichsweise selten gespielt. Über Hans-Joachim Koellreutter liest man hin und wieder, dass er die Zwölftonmusik nach Brasilien brachte; seine Musik wird in Deutschland jedoch so gut wie nicht gespielt. Brasilianische Komponisten, die in Europa wahrgenommen werden wollen, müssen ihrer Musik eine brasilianische Färbung geben. Ein typisches Beispiel hierfür ist der in den USA lebende Miguel Kertsman.

Es ist vor allem die Populärmusik Brasiliens, die in Deutschland mit Begeisterung rezipiert wird. Die folgenden Beispiele widmen sich dieser Rezeption unter unterschiedlichen Aspekten.

Total Bossa

Kürzlich fragte mich im Anschluss an einen Vortrag über Tom Jobim, in dem es um die Bossa Nova ging, ein Zuhörer, ob “der” Bossa Nova nicht ursprünglich ein Tanz gewesen sei, denn da gäbe es doch diesen Schlager aus den 1960er Jahren: “Schuld war nur der Bossa Nova”. Es war nicht das erste Mal, dass mich Zuhörer mit dieser Assoziation konfrontierten. Ich startete darauf eine Recherche im Internet, um herauszufinden, warum dieser Schlager von Manuela aus dem Jahr 1963 bis heute eine derart große Bedeutung für die Rezeption der Bossa Nova in Deutschland hat. Die Kommentare, die man im Internet findet, machen deutlich, dass auch die heute Zwanzigjährigen diesen Schlager noch gern hören.

Die deutsche Version ist nicht das Original. Der Song “Blame it on the Bossa Nova” wurde 1963 in den USA produziert, die Sängerin war Eydie Gorme. Die Musik schrieb Barry Mann, der Originaltext stammt von Cynthia Weil. Die Frage ist, ob – abgesehen von der Anspielung im Liedtext, in dem von einem verführerischen Tanz namens Bossa Nova die Rede ist – dieser Schlager mit dem Stil Bossa Nova etwas gemein hat, der in den 1950er Jahren in den südlichen Stadtteilen Rios, in den Bars und Restaurants unter jungen Musikern aus der Mittelschicht entstand. Die Frage ist vor allem, ob wir es hier mit einem Phänomen musikalischer Rezeption im engeren Sinn zu tun haben. Um herauszufinden, was an diesem Schlager “bossa” ist, müsste man zunächst einmal vom Timbre der Gesangsstimme und der charakteristischen Spielweise des Gitarristen João Gilberto abstrahieren. Denn es ist nichts vorhanden von der Intimität seiner Stimme; der kompakte Instrumentalklang steht im Gegensatz zur solisti-

schen, eher kammermusikalischen Verwendung von Gitarre und Stimme in "Chega de Saudade", dem berühmten Album João Gilbertos aus dem Jahr 1959. Der Anklang bzw. die Reminiszenz steckt allerdings in einem den musikalischen Satz dominierenden rhythmischen Pattern. Dieses Pattern ist der Motor des Stücks. Die 5-schlägige Clave über zwei Vierertakten (Takt 1 + 2) wird wiederholt (Takt 3 + 4); mit dem Einsatz der Gitarre etabliert sich ein harmonisch-rhythmisches Pattern, das bis zum Ende durchläuft. Dabei handelt es sich nicht um irgendeine rhythmische Figur, sondern um eine der Varianten desjenigen Pattern, das João Gilberto auf der Gitarre in zahlreichen Bossa Novas spielt, unverkennbar etwa in "Garota de Ipanema", wobei hier Gilberto selbst das Pattern häufig variiert. Diese eigentümliche – für die Bossa prägende – Auffassung des Samba-Rhythmus wurde unter der Bezeichnung "stotternde Gitarre" (*violão gago*) bekannt (Béhague 1973: 213). Diese Auffassung gilt als typisch für die Bossa Nova und prägend für den Stil.

João Gilbertos Gitarrenstil gehört zu den markanten Merkmalen der Bossa Nova. Man muss davon ausgehen, dass Barry Mann, der Komponist von "Schuld war nur der Bossa Nova" ihn kannte. Indem er das Gilberto-Pattern mit einer Gesangsstimme kombinierte, die in jeder Hinsicht den Klangvorstellungen der europäisch-amerikanischen Pop- und Schlagermusik der 1960er Jahre entsprach, gelang es ihm, ein Stück zu schreiben, dem der Erfolg sicher war. Die mit ausländischem Akzent singende Manuela aus dem Wedding in Berlin traf mit ihrer Performance den Geschmack des deutschen Schlagerpublikums. Die Raffinesse und damit letztlich der Erfolg des Schlagers ist aber – so legt es die Analyse nahe – darauf zurückzuführen, dass Barry Mann es verstanden hatte, dem Schlager ein rhythmisches Pattern einzuverleiben, das ungewöhnlich und neu, aber unverwechselbar "bossa" war. Mann hatte nicht irgendein Merkmal gewählt, sondern *das* Merkmal der Bossa Nova schlechthin.

Rezeption ist ein kreativer Vorgang. Nicht originalgetreue Kopie ist ihr Ziel, auch nicht Authentizität. Kreative Rezeption ist gegenüber dem Original (manchmal) respektlos. Sie macht sich bestimmte Aspekte zu eigen, transformiert sie, stellt sie in einen neuen Kontext. Sie verfährt mit dem Material nach eigenem Gutdünken und Geschmack.

Exotismus

Der Film "Orfeu Negro" (1959) in der Produktion von Sacha Gordine und unter der Regie von Marcel Camus wurde beim Filmfestival in Cannes 1959 mit der "Goldenen Palme" ausgezeichnet. Diesen Film haben (laut Filmographie von Rist und Barnard) "mit ziemlicher Sicherheit mehr Nicht-Brasilianer gesehen als jeden anderen Film, der in diesem Land gedreht wurde, und es ist anzunehmen, dass er für mehr Europäer und Nordamerikaner eine Einführung in die brasilianische Kultur war als jedes andere Kunstwerk" (Perrone / Dunn 2001: 46). Das Drehbuch geht zurück auf das Theaterstück *Orfeu da Conceição* von Vinícius de Moraes, das 1956 uraufgeführt wurde, aber nur wenige Vorstellungen erlebte. Die Musik zum Film schrieben Antônio Carlos Jobim und Luiz Bonfá. 1999 kam "Orfeu" von Carlos (Cacá) Diegues in die Kinos. Musikalischer Leiter dieser Produktion war Caetano Veloso. Die Dreharbeiten zum Film profitierten von dem glücklichen Umstand, dass 1998 die Sambaschule Viradouro "zufällig" "Orfeu" als Thema für ihren Karnevalsumzug gewählt hatte.

Nach anfänglicher Begeisterung war die Rezeption von Camus' "Orfeu Negro" in Brasilien weitgehend negativ. Man fand die Produktion exotisierend oder zumindest die Realität verzerrend, kritisierte die Stereotype und Eurozentrismen. An dem Film stimmte nach Meinung vieler Brasilianer nichts, denn er hatte mit brasilianischer Realität nichts zu tun. Die Realität in einer Favela ist nach Meinung der Kritiker eine gänzlich andere. Caetano Veloso erinnert sich an seine Reaktion und die der anderen Zuschauer, als er den Film zum ersten Mal in Bahia im Kino sah: "Das ganze Publikum lachte und ich auch, und wir schämten uns für den dreisten Mangel an Authentizität, den sich der französische Filmmacher erlaubt hatte, um ein Produkt von faszinierender Exotik zu schaffen. Was wir Brasilianer an diesem Film kritisierten, kann wie folgt zusammengefasst werden: Wie war es möglich gewesen, dass die besten und talentiertesten brasilianischen Musiker sich bereit fanden, meisterhafte Musik zu komponieren und damit einen derartigen Betrug zu schmücken (und zu ehren)?" (Perrone / Dunn 2001: 51).

Carlos Diegues schrieb: "Ich verabscheute Camus' Film, weil er die Favela als Allegorie darstellt, als eine perfekte Gesellschaft, in der es nur einen Störfaktor gibt, und das ist der Tod" (Perrone / Dunn 2001: 51). In Diegues' Film ist die Favela ein Ort der Gewalt, an dem Polizeirazzien auf der Suche nach Drogenhändlern zum Alltag gehören. Diegues versetzt den Stoff in die Gegenwart: Eurydike kommt nicht mit dem Schiff, sondern mit dem Flugzeug; und Orfeu ist ein junger Musiker, der seine Songs mit dem Laptop komponiert. Diegues' Film

enthält drei Kompositionen aus dem Theaterstück von Moraes. Der Kritik am Film des französischen Filmemachers zum Trotz enthält der Film aber auch die beiden populären Songs aus Camus' Film, "Manhã de Carnaval" und "A Felicidade". Damit besteht, dramaturgisch gesehen, eine negative Beziehung zwischen den beiden Produktionen, musikalisch gesehen, aber eine positive. Die "História do Carnaval Carioca", auf dem dramatischen Höhepunkt am Ende des Films beim Defilee der Sambaschulen gespielt, ist eine Mischung aus Samba und Hip-Hop. Im Film sagt ein Polizist am anderen Morgen: "Was war denn das, Orfeu? Früher gabs so was in den Sambaschulen nicht. Der Samba hatte keinen solchen Rap. Rap oder Funk, das ist doch nur Mist. Das ist kein Karneval" (Diegues / Veloso 2002).

Diegues konnte darauf verweisen, dass Vinicius de Moraes in einer Anmerkung zu seinem Theaterstück den Wunsch geäußert hatte, den Stoff – er meinte vor allem die Sprache – bei jeder Aufführung von Neuem zu aktualisieren. Es ging ihm um den Gegenwartsbezug der Sprache. Carlos Diegues und Caetano Veloso nahmen sich die künstlerische Freiheit, auch die Musik in diesem Sinne zu aktualisieren. Veloso hatte am Film von Camus unter anderem kritisiert, dass er Bossa-Nova-Stücke wie "A Felicidade" einsetzte, die nicht in die Favelas gehörten, sondern in die Bars und Appartments der weißen Mittelschicht in Copacabana oder Ipanema, wo sie entstanden. Rap und Funk gehören offenbar auch nicht in den Umzug der Sambaschulen; sie sind aber – wie einst die Musiker aus Estácio – ebenfalls marginalisiert. Sie kommen nicht aus dem bürgerlichen Milieu, sondern aus der Peripherie; ihr Milieu ist die Jugendkultur der breiten, weniger gebildeten sozialen Schichten. Mag sein, dass Diegues und Veloso hierin einen entscheidenden Unterschied sehen.

Camus' Film wurde zu einem wesentlichen Bestandteil der Produktions- und Rezeptionsgeschichte des mythologischen Stoffes in Brasilien. Der Film wurde – unabhängig von der unterschiedlichen Resonanz diesseits und jenseits des Atlantiks – zu einem Bezugspunkt der Überlieferung. Vinicius de Moraes hatte den mythologischen Stoff in eine brasilianische Realität verpflanzt; Camus und Diegues aktualisierten den Stoff in jeweils unterschiedlicher Weise. Diegues' Film ist ohne die 40 Jahre frühere französische Produktion nicht denkbar. Das Unbehagen aber bleibt. Denn der exotisierende Blick von außen zielt auf Verklärung und nicht auf Wahrhaftigkeit ab. Im Grunde zeugt er von wenig Respekt. Kulturbeziehungen aber müssen bilateral sein. Das Ziel dieses Dialogs müsste sein, dass sich die Bilder, die wir von uns und von den anderen haben, an der Realität messen – nicht an deren Verklärung oder an unserer Sehnsucht.

Körperliche Erfahrung

Wenn man in *Google* das Stichwort “Capoeiraschule” eingibt, kommt man in weniger als einer Sekunde zu fast 900 Einträgen. Die Capoeiraschulen schießen in Deutschland wie die Pilze aus dem Boden. Es gibt nicht nur Capoeirakurse für Kinder und Anfänger, sondern auch Workshops und Trainingsprogramme für alle Menschen unabhängig von Alter und Geschlecht. Kostenloses Probetraining wird selbstverständlich zugesagt. “Capoeira ist kinderleicht zu erlernen und man muss nicht fit oder gelenkig sein”, heißt es auf der Website von <http://www.capoeiraschule.com>. Jeden Sonntag gibt es in Berlin zwei offene Rodas für Capoeiristen. Für 500 Euro kann man in jeder Stadt Capoeira-Auftritte und Shows mit acht Künstlern/Tänzern buchen. Die Liste der Städte ist lang und reicht von Aachen bis Zürich.

Warum boomt ausgerechnet Capoeira? Warum nicht Maculelê oder Samba de Roda? Offenbar ist ein großer Reiseveranstalter als Sponsor eines Netzwerks von Capoeiraschulen in Deutschland tätig. Das erklärt vielleicht die professionellen Internetauftritte, aber natürlich nicht den Boom. Capoeira gilt als der ultimative Sport, der fit und gesund hält. Er gilt auch als cool, und er macht Spaß. Das gilt für manch andere Sportart auch. Capoeira ist im Gegensatz zu anderen Sportarten aber nicht nur ein Fitnessprogramm, sondern auch eine Philosophie, eine Lebenseinstellung. Körperliche Fitness ist ganz gewiss ein Ideal unserer Zeit. Capoeira bietet Körpererfahrung und gemeinschaftliches Erleben in einem. Die Roda gilt als Symbol des Lebens. Hier fließen die Energien und Kräfte zusammen, die eins werden in der Harmonie von Musik und Bewegung (Downey 2002: 491). Die Europäer bewundern das Körpergefühl und die Musikalität der Brasilianer, ihr Empfinden für die Einheit von Rhythmus und Bewegung. Im Capoeira ist brasilianische Musikalität körperlich erfahrbar. Es ist der Versuch, die brasilianische Kultur nicht nur intellektuell begreifbar, sondern auch körperlich erfahrbar, spürbar und fühlbar zu machen.

Asymmetrie der Rezeption

Zur Expo 2000 nach Hannover wurde die Gruppe “Boi Barrica” aus São Luís do Maranhão eingeladen. “Boi Barrica” hat Wurzeln im Bumba-meu-Boi, präsentiert aber in den Shows auch viele andere Stile aus dem Bundesstaat Maranhão wie Coco, Quadrilha oder Tambor de Crioula. Die Gruppe besteht aus Instrumentalisten, Sängern und Tänzern. Choreographie und Auftritte sind professionell einstudiert; dennoch sind die meisten der Mitwirkenden Laien. Die Gruppe existiert seit 1985; zahlreiche Auftritte innerhalb Brasiliens, aber auch im Aus-

land, haben zur Popularität des Boi Barrica beigetragen. Die Gruppe war zweimal in Deutschland: 1992 in Potsdam, Köln und Berlin und im Jahr 2000 in Hannover. Für brasilianische Musiker ist eine Tournee nach Europa oder in die USA ein Meilenstein nicht nur für den internationalen, sondern auch für den nationalen Erfolg. Sucht man auf der Website der Expo 2000 aber nach dem Auftritt der Gruppe und Boi Barrica, so wird man enttäuscht. Das gesamte deutschsprachige Internet verzeichnet – bis auf einen halben Satz in *DIE ZEIT online* – keinen einzigen Eintrag über den Boi Barrica. Das Ereignis wurde offenbar in Deutschland nicht registriert und wird nicht erinnert, obwohl die Gruppe nachweislich zweimal in Deutschland auf Tournee war. Nach dem Auftritt in Hannover gab es im Jahr darauf noch eine Reise nach Mexiko, 2003 in die Vereinigten Emirate nach Dubai und 2005 nach Frankreich. Seither sind auf der Website der Gruppe keine Auslandsreisen mehr verzeichnet.

Oft ist das Interesse an der Kultur der anderen kurzlebig wie die Mode. Heute will man in Europa die Frauenchöre aus Bulgarien hören, morgen ist es der Obertongesang aus der Mongolei. Es kommt häufig lediglich zu einer sehr oberflächlichen Begegnung und nicht zu einem nachhaltigen Interesse. Was ist der Grund dafür? Ein großes Problem besteht gewiss darin, dass ein Auftritt in Potsdam oder Berlin vor einem Publikum stattfindet, das keinerlei Wissen vom ursprünglichen Kontext besitzt. Die Berliner oder Kölner haben noch nie einen Bumba-meu-Boi gesehen. Sie wissen nicht, welche Freude es ist, ihn tanzen zu sehen; und sie wissen nicht, welche Trauer herrscht, wenn er stirbt. Die portugiesischen Texte der Lieder – deren Bedeutung ohne Kenntnis des Kontextes auch für Brasilianer nicht leicht zu entschlüsseln ist – werden nicht verstanden, und so haben die Zuhörer und Zuschauer keine Chance zu verstehen, worum es geht.

Die brasilianische Musik bedarf – wie jede Musik, die nicht die unsere ist – der Vermittlung. Musik ist keine Weltsprache, die jeder intuitiv versteht; auch dann nicht, wenn sie im Hinblick auf Tonsystem, Harmonie und zeitliche Organisation auf den gleichen Grundlagen beruht. Jede Musik ist in erster Linie in der Geschichte und in der Kultur verwurzelt, der sie entstammt. Die Aufgabe einer Vermittlung zwischen Kulturen besteht darin, den kulturellen Hintergrund, der für das Verständnis der Musik wesentlich ist, mitzuteilen. Nur eine gelungene Vermittlung von Inhalten kann der “Asymmetrie der Rezeption” wirksam begegnen.

3. Perspektiven

Kreative Rezeption, naive Produktion, Re-Interpretation und De-Kontextualisierung sind bei meiner Bestandsaufnahme als Stichwörter gefallen. Re-Interpretation und De-Kontextualisierung hängen oft zusammen. Der neue oder nicht mehr vorhandene alte Kontext führt zu einer neuen Deutung und damit zu einem neuen Verständnis der Sache. Von den hier vorgestellten Beispielen beweist die Bossa Nova die größte Nachhaltigkeit. 2008 waren die Zeitungen voll mit Überschriften wie "Ipanema für alle!" oder "Bossa Nova wird 50!". Die Brasilianische Botschaft in Berlin zeigte unter dem Titel "Bossa Viva" vom 12. November bis 19. Dezember eine Ausstellung zur Geschichte der Bossa Nova mit einer Hommage an Hans-Joachim Koellreutter. Lounge und Nu-Bossa zeigen, dass die Rezeption der Bossa Nova noch lange nicht zu Ende ist. Rezeption ist ein Vorgang, der schwer zu steuern ist; allenfalls ist er durch wirksame Werbestrategien und marktwirtschaftliche Interessen beeinflussbar. Dies zeigt auch das Beispiel des Reiseveranstalters, der, um die Nachfrage nach Reisen nach Brasilien zu erhöhen, Capoeiraschulen sponsert. Der exotische oder exotisierende Blick ist problematisch. Denn naive Produktion degradiert die andere Kultur/den anderen Menschen zu einem reinen Objekt der Unterhaltung. Ein gegenseitiges aktives Interesse an der jeweils anderen Kultur ist für die Beziehung zwischen zwei Ländern grundlegend. Auf der Basis eines gegenseitigen Interesses können die Beziehungen zwischen zwei Ländern gedeihen. Dieser Prozess kann durch Kulturbeziehungen gefördert werden. Dabei kommt den Institutionen und ihren Vermittlern eine besondere Bedeutung zu.

Kulturbeziehungen müssen, wenn sie gedeihen sollen, begleitet sein von Informationsaustausch und Wissenstransfer. Dieses Wissen ist nicht von vornherein vorhanden, wir müssen es vielmehr erarbeiten und erwerben. Dies ist die Aufgabe der Forschung. Soll dieses Wissen weitergegeben werden, bedarf es des Dialogs, der dann gelingt, wenn er im Geist der Interkulturalität geführt wird; das heißt, frei von der Vorstellung, dass die eine Kultur der anderen überlegen ist, sei dies nun in wirtschaftlicher, wissenschaftlicher oder künstlerischer Hinsicht. Es ist wichtig, dass wir den Klischees, die wir voneinander im Kopf haben, andere Bilder entgegensetzen.

Ich möchte abschließend drei konkrete Projekte umreißen, die geeignet wären, in dem von mir angesprochenen Sinne etwas zu bewegen und zu verändern:

1. Die Gründung eines Instituts für die Musik der Welt als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Gesellschaft: Dieses Institut wäre in einigen Bereichen dem 1996 geschlossenen Internationalen Institut für Traditionelle Mu-

sik in Berlin vergleichbar; zu den Aktivitäten würden Konzerte oder ein jährliches Festival traditioneller Musik ebenso wie Publikationen, Arbeit in Schulen und anderen pädagogischen Einrichtungen oder die Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern an den Universitäten gehören.

2. Die Gründung einer Hochschule für Weltmusik: Hierzu gibt es eine private Initiative in Berlin (Förderkreis Hochschule für Weltmusik Berlin e. V.); wichtig wäre, dass sowohl der Kreis der Lehrenden als auch der Kreis der Studierenden international und interkulturell zusammengesetzt ist.
3. Es wäre zu wünschen, dass ausländische Studierende (Nicht-EU-Bürger) leichteren Zugang zu deutschen Hochschulen und Universitäten hätten. Als Voraussetzungen wären hier zu nennen: keine außerordentlichen Studiengebühren für Nicht-EU-Bürger, mehr Stipendien und weniger Bürokratie.

Literaturverzeichnis

- Béhague, Gerard (1973): "Bossa & Bossas. Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music". In: *Ethnomusicology*, 17/2, S. 209-233.
- Downey, Greg (2002): "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music". In: *Ethnomusicology*, 46/3, S. 487-509.
- Hornbostel, Erich Moritz von (1986): "Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft". In: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann. Leipzig, S. 40-57.
- Lange, Francisco Curt (1976): "Zur Musikgeschichte der Kolonialzeit". In: <<http://academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-53.htm>> (08/03/2009).
- Mall, Ram Adhar (1995): *Philosophie im Vergleich der Kulturen. Interkulturelle Philosophie. Eine neue Orientierung*. Darmstadt.
- Perrone, Charles A. / Dunn, Christopher (Hrsg..) (2001): *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville, FL.
- Verger, Pierre (1968): *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du XVIIe au XIXe siècle*. Paris.

DVD

- Diegues, Carlos (Regie) / Veloso, Caetano (Musik) (2002; ¹1999): *Orfeu*. Rio Vermelho Films / New Yorker Films.